

Manhuas e suas influências estrangeiras



Dr. Fabio Luiz Carneiro Mourilhe Silva
UFRJ

Resumo: A partir da história dos quadrinhos de Hong Kong exposta por Wendy Siuyi Wong em “*Hong Kong Comics: the manhua history*”, nota-se brechas culturais possíveis graças a uma abertura resultante da situação em que se encontrava Hong Kong como colônia inglesa agregada à China. Com isso, em certos momentos específicos, temos claras influências de quadrinhos estrangeiros nos *manhuas* chineses, objeto do trabalho aqui exposto. Percebe-se que este efeito se dá principalmente após a introdução da televisão em Hong Kong em 1967, contudo, antes disso, também temos matrizes estruturais e estilos que se remetem a práticas do exterior anteriores.

Palavras-chave: Manhua, China, Hong Kong

Abstract: From the history of comics in Hong Kong exposed by Wendy Siuyi Wong in “*Hong Kong Comics: the manhua history*”, it is noticeable actual and possible cultural gaps through a political opening resultant mainly from the situation established in Hong Kong as an English colony, incorporated to China. Thus, in certain specific times, we have strong evidences of influences from foreign books in Chinese manhua, object of work here outlined. We can see that this effect occurs mainly after the introduction of television in Hong Kong in 1967, however, before that, we also have structural and style patterns that refer to past practices from abroad.

Key-Words: Manhua, China, Hong Kong

Introdução

A palavra chinesa *manhua* se refere aos quadrinhos, cartuns e livros de história tradicionais ilustrados (*lianhuantu*) desenvolvidos na China. A denominação surge na década de 1920 como referência às pinturas de Feng Zikai veiculadas na revista “*Literature Weekly*”, trabalho que se cunhava como “*Zikai manhua*” (Barmé, 2002, p. 88). Considerada como

neologismo que trazia o significado de sketch ou cartum, a palavra também revela indícios de uma conexão com o ocidente no aspecto formal da prática que ela indica e com o Japão na possível referência à denominação por lá em voga, o manga, como ‘palavra emprestada’ (Isao apud Barmé, 2002, p. 92). Contudo, Barmé (2002, p. 89) mostra que a palavra *manhua* foi encontrada em antigos registros

escritos Chineses, como nos cadernos do crítico Hong Mai (1123-1202), “Five Collections of Miscellaneous Notes from Acquiescent Study”, da dinastia Song, como referência a uma espécie de pássaro semelhante a um pato selvagem. A palavra *manga*, segundo Barmé (2002, p. 92), também teria tido uma origem Chinesa, nos “Mangaku Essays” de Suzuki Kankō, da mesma forma que *manhua*, como uma referência a um pássaro. No estudo “Painting Manhua”, de 1943, Zikai formula uma definição de *manhua* que inclui tanto pinturas improvisadas líricas, como cartuns de humor e política, que já eram comuns na imprensa, “todos os sketches com ênfase no conteúdo”. Dividiu os *manhua* em três categorias: reflexivos ou impressionistas, satíricos e propagandísticos (Barmé, 2002, p. 96). De acordo com Wong (2002, p.11), seu desenvolvimento se dá de forma paralela ao ambiente de turbulência e mudança social e política da China e Hong Kong. Apesar da proximidade, considera-se certo isolamento entre ambos, devido ao fato de Hong Kong ter figurado como colônia da Inglaterra até 1997, com grande autonomia política, econômica e legal em relação à China (So et al, 2001, p.13).

Influências e reflexos

O surgimento dos cartuns chineses modernos está associado aos métodos de impressão ocidentais de litografia introduzidos na China no final do século XIX. Os *manhua* chineses surgem neste contexto com uma concentração inicial na sátira, caricatura e influências externas. A primeira revista com uma tendência ao pictórico foi “Ying Huan Pictorial” a partir de 1844 que, em função de seu caráter mais realista sem exageros e sátiras, teve a sua categorização como arte cômica questionada (Lent, 1994, p. 281). A “The China Punch” de 1867, por outro lado, – publicada inicialmente em intervalos irregulares até 1868 e voltando

a ser publicada entre 1872 e 1876 – era baseada em termos estilísticos na Inglesa “The Punch”. Apesar de ser publicada em Hong Kong e tratar de eventos e da cultura chinesa, com um posicionamento crítico, através de textos e caricaturas, era escrita em inglês (Eitel, 1895, pp. 470, 516, 517; Lanning & Couling, 1923, p. 450; Crocker et al, 1875, p. 47). Entre 1875 e 1911, pelo menos 70 jornais diferentes apareceram na China com formas de arte cômica. Destes, os que mais traziam caricaturas eram “Awakened World Pictorial Journal” de Beijing e “Man and mirror pictorial” em Tianjin. As ilustrações foram utilizadas mais proficuamente para acompanhar artigos, focando nos temas específicos em questão. Outras publicações com uma relevância para o pictórico foram “Fairy Land Pictorial”, “Human Rights Pictorial”, “Wushen Yearly Pictorial”, “Truly Pictorial”, “Currents Pictorial”, “People’s Pictorial”, “Guangdong Vernacular Pictorial Daily”, “Child’s Monthly” e “Primer Pictorial” (Lent, 1994, p. 281). Outras revistas da Ásia que surgiram como influência ou respostas a publicações ocidentais foram “Delhi Sketch Book” (1850), “Indian Punch” (1859), “Oudh Punch of India” (1877), “Marumaru Chimbun of Japan” (1877), “Tobae of Japan” (1887) e nas Filipinas entre 1898 e 1901: “Te Com Leche”, “El Tio Verdades”, “Biro-Biro” e “Miau” (Lent, 1999, p. 2).

O primeiro cartum desenhado por um chinês em Hong Kong foi “The Situation in the far east” de Tse Tsan-Tai em 1899 (Figura 1). Segundo Wong (2002, p. 13), o objetivo de Tse com este cartum era informar aos chineses sobre as ambições agressivas do poder dos estrangeiros na China e suas intenções destrutivas. Utilizava animais e outros símbolos para representar países e seus interesses.

Cartuns políticos de Hong Kong serviram para expressar oposição ao



Figura 1 - The Situation in the far east, Tse Tsan-Tai, 1899.

Fonte: Kukul's World, disponível em: <http://kukul.xahoihoctap.net/kulkuls-birthday.html?view=mediawiki&article=Manhua>, acessado em 15/3/2010.

governo de Qing no final do século XIX. Considerando sua posição de dupla separação, da terra e do governo, Hong Kong serviu como base importante. De 1895 a 1991, o território foi utilizado também por jornais revolucionários que encorajavam o fim do governo de Qing e o estabelecimento de uma nova república na China. Quando o jornal "The Journal of current pictorial" foi banido da China em 1905, seus cartunistas se mudaram para Hong Kong, onde resistiram por mais algum tempo. Neste jornal, chamou-se a atenção para os maus tratos que sofriam os trabalhadores Chineses nos Estados Unidos e foi assumida uma postura

antiamericana (Lent, 1994, pp. 282-283).

Antes que Sun Yat-Sen estabelecesse a República da China em 1911, seu grupo revolucionário, o Chinese Alliance, utilizou Hong Kong para produzir e colocar em circulação materiais anti-Qing, atacando a corrupção e a repressão (Lent, 1994, p. 282). Em um suplemento de seus jornais foi veiculado o famoso e violento Cartum "The true face of the nation's betrayer in the present" (Figura 2), onde eram indicados oficiais do governo Qing com suas cabeças cortadas e abertas ao meio. Além disso, eles também foram representados em outros momentos como cobras ou peixes, o que levou a uma forte reação com protestos



Figura 2- The true face of the nation's betrayer in the present, artista desconhecido, final da dinastia Qing, 1911.
Fonte: Wong (2002, p. 14).

contra o governo colonial em Hong Kong, que, em contrapartida estabeleceu novos regulamentos para coibir a impressão e distribuição destes cartuns revolucionários (Wong, 2002, p.14).

Outra revista de importância da época foi "The true record". Aqui, a crítica "ganhou maturidade às sombras dos conflitos revolucionários na China" (Wong, 2002, p.14). Neste caso, tinha como alvo o catolicismo. O "The true Record" era ilustrado com xilogravuras que descreviam rituais com cristãos que adoravam um porco crucificado e atravessado por flechas à moda de São Sebastião. Os missionários aqui eram acusados de enfeitiçar os Chineses com vapores de seus livros, de realizar práticas sexuais pervertidas e de utilizar os olhos humanos para fazer remédios (Austin, 2007, p. 116).

No final da década de 1920, começou a ser publicada a primeira revista de cartuns chinesa, a "Shanghai Sketch" e na década de 1930 dezenas de outras publicações surgiram na sequência. Na década de 1930, também foram incorporadas seções de *manhua* nos jornais com uma estrutura semelhante a das tiras americanas. A partir dos protótipos destas tiras adaptados para a China após a Primeira Guerra mundial e a conceitualização de arte espontânea de Feng Zikai (*manhua*), surgem tiras de sucesso como aquelas de Sanmao de

Zhang Leping. Revistas de humor também começaram a se popularizar, principalmente em Shanghai (Lent, 1999, p. 3).

No final da década de 1930, quase todos os *manhua* enfocavam a guerra em curso contra o Japão. Quando os japoneses ocuparam Shanghai, revistas com cartuns antiguerra mudaram sua sede para Guangzhou até que esta também fosse ocupada, levando o centro da indústria de *manhua* novamente para Hong Kong (Wong, 2002, p.115-116). Além disso, os cartunistas chineses se organizaram em torno do National Salvation Cartoon Propaganda Corps, para travar sua luta através do cartum (Lent, 1999, p. 3). Neste contexto, pode-se salientar um conflito em torno dos objetivos que norteiam a noção de *manhua*. Primeiro, com a visão de Lu Xun, na qual o *manhua* teria conotações líricas e inscrições casuais, onde recebe, na década de 1930, conforme o depoimento de Huang Miaozi, o papel de incitar e estimular, e, conforme Zhang E, chamar às armas. "Os artistas do *manhua* na China devem transformar suas canetas, pincéis e borrachas em instrumentos de luta e compartilhar a responsabilidade comum de todos aqueles que pintam" (Barmé, 2002, pp. 94-95). Para Zikai (apud Barmé, 2002, p. 97), "a medida em que o conflito se tornou mais violento... o *manhua* se tornou um substituto para as armas".

Com a derrota do Japão em 1945, tanto para os aliados radicados no país como para os chineses, os cartuns políticos perderam a preponderância e os temas dos *manhua* passaram enfocar, de uma forma geral, histórias seriadas sobre o cotidiano. Contudo, instabilidades na China mantiveram vivos cartuns políticos que documentavam os conflitos entre nacionalismo e comunismo (Wong, 2002, p.16), como se pode perceber nas manifestações de violência e crítica extrema ao comunismo chinês no *manhua* de 1955 “Cry for the death of the crazy man” de Lui Yu-Tin (Figura 3), mostrando os conflitos

internos do partido comunista (Pilcher & Brad, 2005, p. 122).

Após o aporte dos comunistas ao poder em 1949, a maior parte dos artistas favoráveis ao comunismo voltou para o continente Chinês. Contudo, os artistas neutros ou não favoráveis ao regime tiveram de enfrentar grande pressão. O posicionamento político e engajado era um imperativo. Quem não se posicionasse, seria considerado como antirrevolucionário. Zikai, por exemplo, é muito criticado e humilhado no fim de sua vida na década de 1960; e Zhang Leping, autor de Sanmao, é tachado de cartunista negro e seu

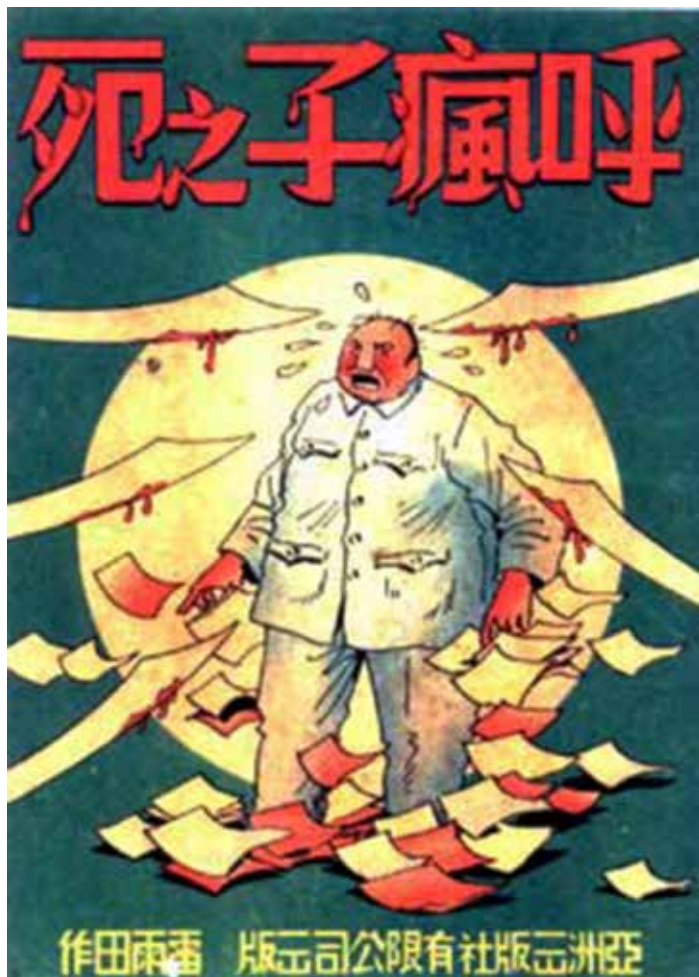


Figura 3- Cry for the death of the crazy man, Lui Yu-tin, 1955.

Fonte: Lui Yu-tin, Lambiek.net. Disponível em: <http://lambiek.net/artists/l/lui-yu-tin.htm>

personagem de “erva daninha que advogava a teoria burguesa da natureza humana”. Sobre os artistas, foram impingidas diretrizes básicas que estipulavam o uso de legendas,

a proibição do uso de balões, a ênfase em closes de heróis na cena e a representação dos inimigos das massas com um olhar sinistro (Lent, 1994, pp. 295-296).

Nesta época, Zikai indica o aspecto predominante que recebeu os *manhua* na época:

“O *manhua* é uma forma de arte intimamente alinhada de acordo com a política; ela, acima de todas as outras artes, reflete a realidade instantaneamente. É uma forma de pintura que emprega o exagero e uma metáfora que se valhe de meios diretos para encorajar, elucidar, educar, satirizar e revelar. É um tipo de pintura que não é restrita aos jornais, pôsteres ou tiras em quadrinhos” (Barmé, 2002, p. 300).

Temas não comunistas passaram a ser considerados ruins e em Hong Kong passou a ser o único lugar onde podia ser realizado um *manhua* para fins comerciais. Assim, isolados da cultura popular do continente Chinês, os cartunistas passaram a se inspirar nos quadrinhos americanos, levando ao surgimento de um híbrido entre Ocidente e Oriente, inicialmente nos *manhua* direcionados para o público infantil, como nas revistas “Children’s paradise” (1953), “Little Angeli” (1954) e “Little friends pictorial” (1959). Antes da guerra, os quadrinhos americanos não eram bem vistos nem populares, graças aos altos preços e diferenças culturais (Wong, 2002, p.17; Wong, 2007, p. 30).

Mais tarde, no final da década de 1950, percebe-se também a influência dos quadrinhos americanos nos *manhua* direcionados para o público adulto. “Uncle Choi” de Hui Gua-man é um destes, onde em uma narrativa de guerra eram integrados elementos dos quadrinhos americanos em desenhos em preto e branco e traços característicos dos trabalhos produzidos na China (Wong, 2002, p.17-18).

No final da década de 1960, no auge da revolução cultural, no continente Chinês, começaram a ser abordados com maior frequência temas políticos

em cartuns em jornais locais. Aqueles favoráveis ao comunismo focavam nos perigos do imperialismo e criticavam o governo colonial de Hong Kong. Até os *manhua* infantis traziam um fervor comunista. E-King Yen, por outro lado, em Hong Kong, criticava a atividade comunista, especialmente os distúrbios violentos de 1967. Após o término da revolução cultural em 1976, diminui-se o interesse em política e questões ideológicas (Wong, 2002, p.19).

A televisão foi introduzida em Hong Kong em 1967. Com isso, popularizou-se e foi introduzida de forma massiva a cultura popular estrangeira, especialmente do Japão e EUA, influenciando também os *manhua*. Assim, surgem os *manhua* de kung fu baseados em filmes de artes marciais, principalmente aqueles de Bruce Lee que dominaram Hong Kong no começo da década de 1970, com um estilo visual e técnicas de desenho características dos quadrinhos americanos e mangás japoneses das décadas de 1950 e 1960. *Manhua* baseados nesta tendência prevaleceram no mercado nas décadas de 1970 e 1980. Um dos autores mais bem sucedidos foi Wong Yuk-long com os trabalhos “Little Vagabond” (1968) e “Little Rascals” (1970) (Figura 4). No primeiro, temos as aventuras de um Deus chinês bêbado; e, no segundo, onde os heróis (dois irmãos) se utilizavam de meios violentos para garantir a justiça contra gangsteres – “um exame brutal e selvagem da vida das ruas e cultura de Hong Kong” -, talvez tenhamos o *manhua* que causou maior controvérsia na época (Pilcher & Brad, 2005, p. 122). A violência explícita dos *manhua* de kung fu auxiliou na venda, mas também chamou a atenção do governo de Hong Kong. Em 1975, foi assinada a lei “Indecent Publications Law” que limitava o escopo e os tipos de violência e personagens permitidos nas revistas de *manhua*. Assim, “Little Rascals” teve de ser renomeado para “Oriental Heroes” e seu conteúdo modificado, se afastando do



Figura 4 - Little Rascals, Wong, 1968.
Fonte: Wong (2005, p. 32).

antisocial e do comportamento criminoso. Esta lei só se aplicava às revistas e os jornais foram poupados da censura, o que levou Wong a mudar o formato das revistas para o de jornal tablóide. Contudo, a violência neste novo suporte se tornou menos aparente graficamente, provavelmente como autocensura (Wong, 2002, p.19-20; Lent, 1999, p. 3; Lent, 1994, p. 32; Kwai-Cheung, 2005, p. 83)

Na década de 1980, com a progressiva transferência de poder da Inglaterra para a China, em Hong Kong passaram a ser realizados com maior constância cartuns políticos em jornais locais, focando principalmente as políticas britânicas e chinesas em Hong Kong e a incompetência do governo (Wong, 2002, p.21).

Na década de 1990, surgem quadrinhos violentos extremamente populares em Hong Kong com traços realísticos, como “Teddy Boy”, “Portland

Street” e “Red Light District”, todos de 1992. O governo, na época, modificou a “Indecent Publications Law”, restringindo alguns destes novos *manhua* aos leitores adultos com a sugestão de que os editores comercializassem os *manhua* em envelope lacrado e com mensagens de aviso expostas na capa (Wong, 2002, p.22).

Considerações finais

Um isolamento cultural, técnico e comportamental na China em relação ao exterior, dadas as devidas proporções e limites em termos de representação gráfica pictórica cômica em cartuns, charges e histórias em quadrinhos, mostra-se improvável em épocas distintas, principalmente em Hong Kong. Temos sim, com as possibilidades de impressão em larga escala na China, a evolução de um panorama gráfico onde o pictórico ganhou destaque no meio jornalístico de forma semelhante ao que se deu no Ocidente.

Aspectos formais que se sobrepõe, se integram ou se mesclam na prática Chinesa foram facilitados através de Hong Kong graças a sua posição de colônia Inglesa, em separação territorial e governamental, posição esta que facilitou toda uma dinâmica de forças entre oposição e governo em configurações políticas de épocas diversas. Hong Kong tornou-se então um pólo de desafios, onde se podia questionar, criticar e experimentar abertamente.

Esta posição de questionamento também ganhou ares de resistência quando a veiculação cultural se asseverou de uma interpretação política ou quando a realidade era questionada através da representação pictórica, com o cartum como instrumento de luta, não só em relação às práticas externas, mas também tendo como alvo o engajamento político, o que levou ao desenvolvimento de um cartum e uma história em quadrinhos cheia de diretrizes em prol de uma subjetivação e da representação de um processo de subjetivação.

Com estes objetivos bem explicitados e traçados, nota-se de fato que, principalmente em termos estéticos, temos mais um processo de aglutinação do que isolamento, em que os *manhua* se tornam, antes de tudo, um híbrido entre Ocidente e Oriente, com um destaque para narrativas inocentes destinadas ao público infantil e, posteriormente, uma violência extrema que se torna a tônica em *manhuas* com uma temática adulta, como reflexos diretos da própria mídia e de outras que se fizeram presentes inicialmente através de Hong Kong.

Referencial bibliográfico

AUSTIN, Alwyn. *China's Millions: The China Inland Mission and Late Qing Society, 1832-1905*. Michigan: Eerdmans, 2007.

BARMÉ, Geremie. *An artistic exile: a life of Feng Zikai (1898-1975)*. Los Angeles: University of California Press, 2002.

CROCKER, Samuel. Gilman, Nicholas Paine. Bushnell, Madeline. Carman, Bliss. COPELAND, Herbert. *The literary world*, Volume 11. S.R. Crocker, 1875.

EITEL, Ernest John. *Europe in China: the history of Hong Kong from the beginning to the year 1882*. Luzac & co., 1895.

KWAI-CHEUNG Lo. *Chinese face/off: the transnational popular culture of Hong Kong*. Champaign: University of Illinois Press, 2005.

LANNING, George. Couling, Samuel. *The history of Shanghai*, Volume 2. Shanghai: Shanghai Municipal Council by Kelly & Walsh, 1923.

LENT, John. *Comic Art*. In: *Handbook of Chinese popular culture*. Ed.: Wu Dingbo e Patrick D. Murphy. Westport: Greenwood Press, 1994.

_____. *Themes and issues in Asian cartooning: cute, cheap, mad, and sexy*. ed. John Lent. Bowling Green: Bowling Green State University Popular Press, 1999.

PILCHER, Tim; BROOKS, Brad. *The essential guide to world comics*. London: Collins & Brown, 2005.

SO, A.; LIN, N.; POSTON, D. *The Chinese triangle of Mainland China, Taiwan, and Hong Kong: comparative institutional analyses*. Westport: Greenwood Publishing Group, 2001.

Wong, Wendy. *Hong Kong Comics: a history of manhua*. New York: Princeton Architectural Press, 2002.

_____. *Globalizing Manga: From Japan to Hong Kong and beyond*. In: *Mechademia: Emerging worlds of anime and manga*. Ed.: Frenchy Lunning. Minneapolis: University of Minesota Press, 2007.